

María Dolores G. Torres

**Die neuesten Tendenzen
in der bildenden Kunst Zentralamerikas
1980-2000**

Der schmale Landstreifen, der heute unter dem Namen Zentralamerika bekannt ist und von Pablo Neruda poetisch die schmerzensreiche Taille Amerikas getauft wurde, besteht aus sieben Nationalstaaten, die in historischer, politischer und sozialer Hinsicht eine Reihe von gemeinsamen Zügen aufweisen. Zwischen zwei Ozeanen, dem Pazifik und dem Atlantik, gelegen, verbindet ihn seine Ostflanke mit dem Karibischen Meer und seinen Inseln. Diese Nähe zum Karibischen Becken, dem *mare nostrum* bzw. Mittelmeer Amerikas, hat die Entstehung unterschiedlicher Kulturen und Ethnien begünstigt, die in der traditionellen Geschichtsschreibung noch bis vor kurzem ein Randdasein fristeten. Die zentralamerikanische Region wurde als mestizisch, katholisch und spanischsprachig definiert, ohne die multiethnische, multikulturelle und vielsprachige Karibik zu berücksichtigen, wo das Spanische mit dem Englischen und anderen Sprachen wie dem *mayangna* und dem *kekchi*, die mestizische Bevölkerung mit den *garífunas*, *creoles* und *mískitos* und die katholische Religion mit der protestantischen und mährischen (Herrnhuter Brüdergemeinde) koexistieren. Dieses ethnische, linguistische und kulturelle Mosaik war vom eurozentrischen Diskurs ausgeschlossen, der dazu beitrug, die Kluft zwischen dem Atlantik und dem Pazifik weiter zu vertiefen, die historisch die verschiedenen Regionen des Isthmus trennte.

Da Zentralamerika eine Durchgangszone ist, fehlte es den Ländern des Isthmus trotz ihrer räumlichen Nähe immer an Einheit. Dies ist ihrer historischen Entwicklung und dem Fehlen geeigneter Verbindungswege geschuldet und bedingte bis zu einem gewissen Punkt eine gegenseitige Isolierung und ein Gefühl der Insularität, die noch bis in die Gegenwart andauern. Trotzdem ist den Ländern das Erbe einer reichen präkolumbischen Vergangenheit gemein, von der die Bauten der Maya in Guatemala, El Salvador, Honduras und Belize ebenso Zeugnis ablegen wie die Petroglyphen und die Bildhauerkunst in Nicaragua, die Gold- und Jadearbeiten in Costa Rica sowie die rei-

che Töpferkunst, die die verschiedenen Regionen des Isthmus prägt. Diese Länder sind auch durch das koloniale Erbe vereint, Produkt einer mestizischen Kultur. Diese hat eine ebenso mestizische Kunst hervorgebracht, bekannt als *Barroco de Indias* (17. und 18. Jahrhundert), die "ihre Vorbilder aus Spanien und Portugal übertrifft und sogar auf sie zurückwirkt" (Glusberg 1999: 49). Dieser neue Barockstil zeigt sich in der Kunst Guatemalas, insbesondere in Antigua, der ersten Hauptstadt des Landes. Die Präsenz der barocken religiösen Malerei und Architektur ist auch in den anderen Ländern wie Nicaragua, Honduras und El Salvador zu beobachten. Mit Ausnahme Panamas, das zum Vizekönigreich Nueva Granada (heute Kolumbien) gehörte, unterstanden alle diese Länder der *Capitanía General de Guatemala*. Im Zuge der Erlangung der Unabhängigkeit von Spanien bildeten sie vom Jahr 1821 an die *Confederación de Estados Centroamericanos*. Panama verblieb jedoch bei Kolumbien und erklärte erst 1903 seine Unabhängigkeit, so dass seine Eingliederung in die zentralamerikanischen Nationalstaaten spät stattfand. Belize war lange Zeit ein "Streitobjekt", auf das Mexiko, Honduras, Guatemala und Großbritannien gleichermaßen Anspruch erhoben. Seine Geschichte ist sehr komplex: Trotz seiner Nähe zu Honduras und Guatemala wurde es nicht von den Spaniern kolonisiert, die im Jahr 1763 den Engländern das Recht auf Ausbeutung bestimmter Bodenschätze überließen. Offizielle Sprache ist Englisch (obwohl die Mehrheit der Bevölkerung Spanisch spricht) und Belize unterstand bis 1981, dem Jahr der Erklärung der Unabhängigkeit, der britischen Regierung. Dies begünstigte seinen Ausschluss aus dem Isthmus und seine Eingliederung in die karibische Inselwelt, mit der es enge kulturelle Bande unterhält.

In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts beginnt ein langsamer Prozess der Modernisierung, der das Gewicht der kolonialen Vergangenheit abzuschütteln sucht, geprägt von kriegesischen Konflikten, zunehmender Militarisierung und fast einem Jahrhundert ununterbrochener diktatorischer Regime. Von 1898 bis 1989 leidet die Region konstant unter Diktaturen: Manuel Estrada Cabrera (1898-1920) und Jorge Ubico (1931-1944) in Guatemala, Tiburcio Carias (1932-1949) in Honduras, Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944) in El Salvador, die "Dynastie" der Somozas in Nicaragua (1937-1979) und nicht zu vergessen die Militärregierungen von Omar Torrijos und Manuel Antonio Noriega (1968-1989) in Panama. Die Auswirkungen dieser aufeinanderfolgenden Diktaturen haben Zentralamerika in eine wirtschaftlich verwundbare, entindustrialisierte und in höchstem Maße von den USA abhängige Region verwandelt, die jahre- bzw.

jahrzehntelang das Geschick dieser Nationen bestimmt haben. Deutlich spürbar war diese Einmischung von der Okkupation Nicaraguas durch die *marines* zwischen 1912 und 1932 bis zur Invasion Panamas im Jahr 1989, um nur zwei der bedeutendsten Fälle zu nennen.

In einigen Ländern, wie Nicaragua und Guatemala, war die in diesem historischen Kontext geschaffene Kunst Ausdruck der Omnipräsenz von Gewalt. Es entstanden Künstlergruppen, die sich mittels nichttraditioneller Ausdrucksformen gegen eine Realität auflehnten, die nichts mit der offiziellen Geschichte gemein hatte. Dies trifft auf die Gruppe *Praxis* in Nicaragua (1963-1973), die Gruppe "Vértebra" in Guatemala (1969-1971) und die Werkstatt "La Merced" in Honduras (1974) zu, die unter Verwendung einer Metasprache die offiziell nicht registrierten Gewaltakte denunzierten. Die Diktaturen, die ausländischen Interventionen, die kriegerischen Konflikte und die wiederkehrenden Naturkatastrophen haben auf den Kulturbereich zurückgewirkt; Zentralamerika blieb von der lateinamerikanischen und internationalen Kunstszene abgeschnitten und war dort noch bis vor kurzem unbekannt und unsichtbar.

Das Fehlen von Kultureinrichtungen und einer kohärenten Kulturpolitik hat diese mangelnde Bekanntheit und Isolierung weiter verschärft. Die künstlerische und kulturelle Präsenz Zentralamerikas im kontinentalen und internationalen Rahmen ist relativ jung; erst seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre erreichte sie im Rahmen der Globalisierung eine gewisse Bedeutung. Es bleibt jedoch weiterhin bezeichnend, dass seine kulturellen Werte sich noch bis vor kurzem auf den identitätsstiftenden Mythos vom "Land der Dichter" gründeten, insbesondere in Nicaragua ausgehend von der Bedeutung, die das Werk Rubén Darío (1867-1916) seit der Veröffentlichung von *Azul* im Jahr 1888 auf internationaler Ebene erlangte. Dieser Mythos wurde mit der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an den Guatemalteken Miguel Ángel Asturias (1899-1974) im Jahr 1967 noch verstärkt. Während Zentralamerika in der internationalen Literatur seinen Platz gefunden hat, kann das von der bildenden Kunst nicht gesagt werden. Ihre Etablierung auf internationaler Ebene vollzieht sich viel langsamer und verspätet, insbesondere wenn wir die Region mit Ländern wie Mexiko, Argentinien und Brasilien vergleichen.

Während in ganz Amerika die künstlerische Moderne sich bereits etabliert hatte, begannen sich in Zentralamerika erst in den vierziger Jahren die ersten Erneuerungstendenzen zu zeigen. Eine Ausnahme stellt allerdings Carlos Mérida in Guatemala dar, in dessen Werk schon seit Beginn des Jahr-

hunderts der Realismus dominierte. Diese Erneuerungstendenzen wurden zum großen Teil durch die Rückkehr zahlreicher Künstler, unter ihnen Maler und Bildhauer, begünstigt, die in Europa studiert hatten und neue künstlerische Ausdrucksformen einführten. In den sechziger Jahren begann die zentralamerikanische Kunst dann über eine Reihe von Ausstellungen in den USA bekannt zu werden, die von "Esso Standard Oil" (New Yorker Weltausstellung 1964) und seit 1969 von der "Xerox Corporation" organisiert wurden, außerdem durch die Tatsache, dass verschiedene Künstler Stipendien zu Studienaufenthalten in den Vereinigten Staaten erhielten. Von besonderer Bedeutung für die Anerkennung, die die zentralamerikanische Kunst in den USA fand, war auch ihre Förderung durch José Gómez Sicre, den Direktor des *Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana* – heute *Organización de Estados Americanos* (OEA) – in Washington D.C. Gómez Sicre, der als "Erfinder" der lateinamerikanischen Kunst gilt, bereiste den gesamten Kontinent und organisierte in den sechziger Jahren verschiedene Ausstellungen in Washington; Zentralamerika widmete er 1966 eine große Exposition.

In den siebziger Jahren erleben nicht nur die Galerien einen allgemeinen Aufschwung, auf zentralamerikanischer Ebene werden auch Biennalen durchgeführt. Von besonderer Bedeutung ist dabei die *Primera Bienal Centroamericana de Pintura* im Jahr 1971 in San José, Costa Rica, bei der insbesondere guatemaltekeische und nicaraguanische Maler herausragen. Diese Biennale war für die zentralamerikanische Kunst ein wichtiger Schritt aus der Isolierung, und mit dem Aufschwung des Gemeinsamen Zentralamerikanischen Marktes (*Mercado Común Centroamericano*) kam es zu einer größeren kulturellen Öffnung. Beleg dafür waren die Biennalen costa-ricanischer Kunst, die seit 1972 von der "Corporación Lachner y Sáenz" veranstaltet wurden, sowie die der "Stiftung Paíz" in Guatemala seit 1978. In den achtziger Jahren werden die Biennalen dann aufgrund der politischen und militärischen Konflikte und der sozialen Instabilität ausgesetzt, und erst in den neunziger Jahren wird nach der Unterzeichnung der Friedensverträge die Kommunikation unter den Akteuren der Kunstszene wieder aufgenommen.

In dieser Nachkriegsperiode erleben die Biennalen und Ausstellungen einen größeren Aufschwung. So werden zum Beispiel die "Bienales Paíz" in Guatemala weitergeführt. In Costa Rica findet zwar die "Bienal de Pintura" der "Corporación Lachner y Sáenz" keine Fortsetzung, aber mit Unterstützung der Privatwirtschaft – *Empresarios en el Arte* – wird seit 1993 regelmäßig die "Bienarte" durchgeführt. In Panama wird 1992 die "I Bienal de

Pintura” organisiert, gefördert von der “Cervecería Nacional”. In Nicaragua wird die “Stiftung Ortíz-Gurdián” gegründet, die seit dem Jahr 1997 die Biennalen nicaraguanischer Kunst unterstützt. Diese Aktivitäten, die anfangs auf die Malerei beschränkt sind, werden auf den gesamten Bereich der bildenden Kunst ausgeweitet. Dies trifft zum Beispiel auf die V. Biennale in Panama im Juni 2000 und auf die III. Biennale in Nicaragua im Juli 2001 zu, die sich in einen offenen Raum der Diskussion und des kulturellen Austauschs verwandeln. Das Mitwirken internationaler Jurys trägt zu einer kritischeren Sicht und zur Einbeziehung der auf internationaler Ebene vorherrschenden Tendenzen bei.

In den neunziger Jahren wird die Tradition der “Bienales del Istmo Centroamericano” wiederaufgenommen. In Guatemala wird 1998 die “I Biental de Pintura” veranstaltet und im Jahr 2000 die zweite in Costa Rica. Beide kommen auf Privatinitiative zustande und in beiden ist auch Panama vertreten. Als Folge der Eröffnung des *Museo de Arte y Diseño Contemporáneo* im Jahr 1994 in Costa Rica werden 1996 und 1997 die Ausstellungen “Mesótica Centroamericana I y II” durchgeführt. Diese Expositionen werden in verschiedenen europäischen Ländern und in den Vereinigten Staaten gezeigt, was dazu beiträgt, dass die zentralamerikanische Kunst international bekannt wird. Allerdings war Panama in “Mesótica” nicht vertreten, und Belize fehlte weiterhin völlig bei den verschiedenen regionalen Veranstaltungen. Dennoch tragen diese Veranstaltungen zusammen mit dem “I Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas”, das im Jahr 2000 von TE-OR/ética in Costa Rica veranstaltet wurde, dazu bei, ein kulturelles Forum zu schaffen, Übereinstimmungen zu finden, verschiedene künstlerische Erfahrungen zu teilen und die unterschiedlichen kulturellen Bande bei Respektierung der Diversität zu stärken.

Gemeinsamer Nenner aller künstlerischen und kulturellen Manifestationen in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (1980-2000) in Zentralamerika ist eine sozialkritische Tendenz zusammen mit neuen ästhetischen Konzepten sowie die Ablehnung homogenisierender Stereotypen wie des Indigenismus, des Primitivismus, der Erdverbundenheit und des Phantastischen als Kategorien, die kulturelle Identität definieren sollen. Gleichzeitig sind beide Jahrzehnte von einem ausgeprägten Prozess der Entkolonialisierung bestimmt, der zur Entstehung von “Neoidentitäten” führt, die mit dem Monolithismus des herrschenden Diskurses brechen. Das bringt es mit sich, dass als subaltern geltende Gruppen – ethnische Minderheiten, Homosexuelle, Frauen – sich ihren Platz in der Geschichte erstreiten, indem

sie sich dem herrschenden Diskurs entgegenstellen, der “durch seine männliche, weiße, protestantische und heterosexuelle Prägung” (Pérez 1999: 19) charakterisiert ist. Bis zu einem gewissen Punkt führte das zu einer Umkehrung der Begriffe. Die Ersetzung der indigenen Kulturen durch die der Metropole, mit der im Zuge der europäischen Kolonisierung ein homogenes Kulturmodell geschaffen werden sollte, wird im Zeitalter der Postmoderne von pluralistischen Konzeptionen her in Frage gestellt.

In diesem postmodernen Kontext ist einer der künstlerisch am häufigsten behandelten Aspekte die Globalisierung. Für Gerardo Mosquera bedeutet Globalisierung Bewegung, und die entsteht durch die kontinuierlichen Ortswechsel der Migrationsströme, “die politische und ökonomische Ursachen haben” (Mosquera 2001: 175). Paradoxerweise hat dieses Phänomen, das als rein negativ erscheinen könnte, dazu beigetragen, Grenzen zu überschreiten, neue Kartographien zu schaffen und so die Kultur zu dezentralisieren. Tito Escobar teilt diese Auffassung und ist der Meinung, dass die Entterritorialisierung der Kunst dazu beiträgt, den Antagonismus zu beseitigen, der von der durch die “Akkulturation” hervorgerufenen Aufzwingung von bzw. Unterwerfung unter kulturelle Muster geschaffen wurde, und einen kulturellen Austausch zu realisieren (Escobar 2001: 41). Die anhaltenden Migrationsströme von Nicaraguanern und Salvadorianern in andere Länder Zentralamerikas und in die Vereinigten Staaten hatten vielfältige Grenzüberschreitungen und die Schaffung neuer geografischer Territorien sowie die Neudefinition und Dezentralisierung kultureller Identität zur Folge.

Die künstlerischen Ausdrucksformen im Kontext der Postmoderne der letzten beiden Dekaden des vergangenen Jahrtausends sind sowohl von Transkulturation wie von einer Reihe von ästhetischen Veränderungen geprägt, die Einfluss auf die Bewertung von Kunstwerken haben. Die Aneignung, die Wiederaufnahme, die Neubestimmung und die Mischung von Formen und Stilen verändern die Werte der Wahrnehmung. Eine künstlerische Arbeit kann unter Verwendung von jedweder Art von Material geschaffen werden, das für zweckmäßig gehalten wird: “[...] wir leben in einer Epoche, in der alles zum Kunstwerk werden kann” (Danto 2000: 11). Begriffe wie “everything goes”, “vale todo” bzw. “alles ist erlaubt”, wie sie von Gerardo Mosquera geprägt wurden, und die Beziehung zwischen der Kunst und den Machtstrukturen, die ausgehend von den Studien Foucaults und Derridas sowie den auf den Arbeiten der poststrukturalistischen Philosophen basierenden feministischen Theorien analysiert werden, sind integraler Bestandteil des postmodernen Diskurses. Die wachsende Bedeutung der Frau in

der Welt der Kunst insbesondere in den neunziger Jahren führt zu einer anderen Art der Kunstbetrachtung und des Kunstverständnisses. Diese veränderte Vision hat Rückwirkungen auf den gesamten amerikanischen Kontinent und auch in Zentralamerika, das Teil dieses globalisierten und postmodernen Kontextes ist.

Seit den achtziger Jahren wurden verschiedene Studien veröffentlicht, die sich mit den Machtverhältnissen und ihren Auswirkungen auf die Interpretation von Kunstwerken befassen. Jede Art von Text – sei es ein Roman, ein Geschichtswerk, ein Gemälde oder eine Skulptur – sind nach Foucault „ideologische Produkte“ (Evans 1999: 169) des herrschenden Diskurses und nicht Ergebnisse eines individuellen Denkens. Ausgehend von den Theorien Jacques Lacans, Michel Foucaults und Jacques Derridas wurde aufgezeigt, dass durch die Strukturierung der patriarchalen Herrschaft Kontrolle über die Frau ausgeübt und sie aus dem herrschenden Diskurs und aus der künstlerischen Produktion ausgeschlossen wurde. Noch bis vor kurzem wurde die Kunstgeschichte ausschließlich von Männern geschrieben; die graduelle Integration der Frau erfuhr dann mit den Studien von Luce Irigaray und Julia Kristeva sowie anderen einen Aufschwung. So machten sich die sozialen Gruppen bemerkbar und „sichtbar“, die traditionell außerhalb des historischen Diskurses „im Verborgenen“ geblieben waren. In Zentralamerika erleben wir, dass der patriarchalen Herrschaft auf dem Gebiet der Kunst der Boden entzogen wird; die Frau spielt eine zentrale Rolle als schöpferisches Subjekt einer authentischen künstlerischen Avantgarde.

Die jüngsten Tendenzen der zentralamerikanischen Kunst sind von einer Präsenz der kulturellen Heterogenität sowohl innerhalb wie außerhalb der Netzwerke der Macht geprägt. Trotz des Fehlens staatlicher Unterstützung, ein gemeinsamer Zug ganz Zentralamerikas, und von Museen in der Mehrheit der Länder – mit Ausnahme Costa Ricas, das über eine bessere Infrastruktur verfügt – hat sich die künstlerische Produktion dennoch entwickelt, ausgehend von der individuellen Initiative einzelner Künstler, der Unterstützung durch die Privatwirtschaft und von Nichtregierungsorganisationen sowie durch die Bildung von unabhängigen Gruppen, die auf das Fehlen nationaler Programme zur Verbreitung von Kunst und Kultur reagierten. Mónica Kupfer hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass

die wichtigsten zentralamerikanischen Künstler in den letzten Jahrzehnten und in den neunziger Jahren trotz unzähliger Probleme die harte Realität der Region in ihren gegenständlichen wie abstrakten Werken interpretieren und sie kritisieren, wobei sie sich der Instrumente des Realismus, des Symbolismus, der Fantasie und des Humors bedienen (Kupfer 1996: 53).

Dem ist hinzuzufügen, dass sich die zentralamerikanische Kunst im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts besonders nichttraditionellen Ausdrucksformen wie Installationen, *performances*, *video art*, *assemblages* usw. zugewendet hat, ohne die Zeichenkunst, die Malerei, die Radierung und die Bildhauerei aufzugeben. Gleichzeitig erhielt die Fotografie ihren gebührenden Platz als eine der wichtigsten Formen der visuellen Kunst, sei es, dass sie mit dokumentarischen oder bearbeitenden bzw. Montage-Techniken operiert, aber immer verstanden als eine Form von Kunst. In der Gegenwart koexistieren alle diese Ausdrucksformen und vereinen sich in der Suche nach einem neuen visuellen Vokabular in Übereinstimmung mit der Entwicklung der verschiedenen Ausdrucksmittel. Darin drückt sich eine Ästhetik aus, in der sich Verbindungen zur Linguistik, zur Psychoanalyse, zur Phänomenologie, zur Soziologie und zur Semiotik kreuzen, um die Bilder in all ihren Kontexten zu verstehen. Obwohl die Mehrheit der sieben zentralamerikanischen Länder in ihrer historischen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklung, in ihrer Abhängigkeit und Unabhängigkeit viele Gemeinsamkeiten verbinden, weist jedes einzelne von ihnen vielfältige Besonderheiten auf, die in den künstlerischen Manifestationen ihren Niederschlag finden, was Jean-François Lyotard "la condition postmoderne" genannt hat. In ihnen hallen viele Stimmen wider, die Produkt vielfältiger Transterritorialisierungs- und Transkulturationsprozesse sind, und verbinden sich mit den lokalen, regionalen und universalen Stimmen, die unsere kulturelle Vorstellungswelt bilden.

1. Guatemala

Das reiche künstlerische Erbe Guatemalas datiert aus der prähispanischen Epoche. Dazu kommen der künstlerische Reichtum der kolonialen Vergangenheit und die herausgehobene Rolle des Landes in den künstlerischen Avantgarden seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Beginnend mit Carlos Mérida (1891-1984), sich fortsetzend mit der "Generación de los 40", der Gruppe "Vértebra", der naiven Malerei von Comalapa und Atitlán und bis zu den jüngsten Manifestationen war die guatemaltekeische Kunst von einer engen Verbindung zwischen dem Substrat der indigenen Kulturen und der Konstruktion einer Identität geprägt und zwar nicht nur ausgehend vom Prozess der Mestizierung, sondern von einer multikulturellen und auf Entkolonisierung gerichteten Position. Der von der Touristikbranche traditionell geförderte Exotismus wurde dabei abgelehnt.

Nach langen Phasen diktatorischer Regime und kriegereischer Konflikte stellen sich die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts als Periode der Suche

und der Begegnung dar. Auf Guatemala lastet nicht nur das Gewicht der bewaffneten Konflikte, sondern auch das primitive und das Stammeserbe, die künstlerischen Avantgarden der vierziger und sechziger Jahre, die Etablierung eines rein akademisch ausgerichteten Bildungswesens, die fehlende Abstimmung zwischen den öffentlichen Institutionen und den Künstlern sowie die Angst, sich dem Anderen und Subalternen zu öffnen. Der guatemaltekeische Staat maß der kulturellen Entwicklung zu keiner Zeit Priorität bei. Dazu kommt, dass aufgrund des Krieges die Kontinuität und die Verbindungen abreißen, und als Konsequenz davon verbleibt die neue Generation von Künstlern am Rande der Institutionen und der Vorgängergenerationen. Diese Künstler machen sich jedoch auf die Suche nach neuen Räumen außerhalb der traditionellen Galerien. Als Bezugspunkt dient ihnen der alte Kern der Hauptstadt, um ausgehend von den mit der *Cyber*-Kultur verbundenen Bars und Cafés "ihr Hauptquartier im Stadtzentrum" (Cazali 2001: 54) zu errichten.

Die Präsenz der Frau in diesem künstlerischen Diskurs ist von hoher Bedeutung, um so mehr, wenn man bedenkt, dass sie jahrhundertlang von der Kunstszene und aus der Kunstgeschichte ausgeschlossen war. Vielleicht sind die Frauen trotz oder gerade wegen dieses Ausschlusses innovativer als die Männer. María Dolores Castellanos (1958) benutzt für ihre Installationen und Skulpturen nichttraditionelle Objekte und Materialien, mit denen sie die Beziehung zwischen den neuen Ausdrucksmitteln und den historischen und kulturellen Ausgrenzungsprozessen ergründet, denen die Frau ausgesetzt war und ist. Diana de Solares (1952) greift auf Haushaltsgegenstände zurück, um einen eigenen Raum zu reklamieren und eine eigene Identität zu schaffen. Irene Torrebiarte (1970) behandelt in ihren Foto-Installationen das Thema Gewalt: Der menschliche Körper, voll von Wunden und Narben, wird zum Ausdruck sozialer Realität.

Regina Galindo (1974) ist eine der Künstlerinnen in der Region, die am radikalsten mit den Traditionen bricht, und eine der wenigen, die mit den Mitteln der *body art* arbeitet, das heißt ihren eigenen Körper als Kunstobjekt benutzt. In ihren *performances* unter freiem Himmel zelebriert sie den sexuellen Unterschied und behauptet ihre Andersartigkeit in Konfrontation mit der patriarchalen Gesellschaft und der katholischen Religion, für die der Körper ein "Behältnis der Göttlichkeit" (Fusco 1999: 95) ist. Genau aus diesem Grund wird er in der *performance art* in entheiligender Absicht benutzt. Moisés Barrios (1946), einer der vielseitigsten Künstler Guatemalas, arbeitet mit Installationen, Öl- und Mischtechniken. Eine seiner häufigsten

Ikonen ist die Banane als Symbol der kommerziellen Ausbeutung und Marginalisierung der so genannten Bananenrepubliken, die sich den großen multinationalen Firmen und dem von ihnen kontrollierten Markt unterwerfen müssen. Zu den dargestellten Objekten gehören auch Bilder von Puppen-Robotern, Uhren und Landschaften, in die er verschiedenartige Texte montiert, um auf vertraute wie fremde Kontexte anzuspelen.

In den Installationen von Aníbal López (1964) spielt die Fotografie eine herausragende Rolle; sie haben meistens einen direkten Bezug zum sozio-politischen Kontext Guatemalas. In seinen Darstellungen versucht er die chaotischen postkolonialen Bedingungen des Landes zu repräsentieren. In *performances* behandelt er brennende Probleme der gesellschaftspolitischen Aktualität Guatemalas wie zum Beispiel die Entführungen, um diese Form der Gewalt in Frage zu stellen, die in der Nachkriegszeit entstanden und mit illegalen Formen der Machtausübung verbunden ist.

Auch das Werk Pablo Sweezys (1959) zeichnet sich durch eigenwillige Ausdrucksformen aus. Er recurriert auf Installationen, nicht konventionelle Formen der Bildhauerei und die Semiotik. Seine Kleidungsstücke, die er per Hand aus Papier fertigt oder aus wiederverwerteten und in Bildhauermaterial verwandelten Stoffen zusammenfügt, regen zu vielfältigen Assoziationen an und kritisieren die Ikonen der universellen Kunst wie die Oberflächlichkeit der Mode. Darío Escobar (1971) übt mit seinen *assemblages* und Installationen Kritik am Machtmissbrauch und setzt sich mit der dunklen Seite der Geschichte seines Landes auseinander. Er verwendet mit militärischen Auszeichnungen geschmückte Uniformen und lässt Gliedmaßen gleichsam militärisch aufmarschieren. Mit dieser Metasprache ersetzt er die traditionelle visuelle Erzähltechnik und fordert die politische Zensur heraus.

Auf dem Gebiet der Fotografie ragt in besonderer Weise Luis González Palma (1957) heraus, ein Künstler von großer internationaler Ausstrahlung. Seine Kunstwerke sind bearbeitete Fotos, auf denen er "subalterne" Gesichter von Indios mit denen von *criollos* konfrontiert. Durch diese Gegenüberstellung wird die Andersartigkeit der indigenen Gesichter rekonstruiert, die traditionell im ethnozentrischen okzidentalen Diskurs marginalisiert werden. Die Sepiafarbtöne, die ausgeprägten Kontraste von Licht und Schatten, der verborgene Dialog der Blicke und die führende Rolle der Frau akzentuieren den herausfordernden Charakter seines Werks.

Zusammen mit diesen nichttraditionellen Ausdrucksformen sind auch in der Malerei und der Bildhauerei neue künstlerische Tendenzen auszumachen. In diesem Kontext des Jahrtausendendes ist das Werk von Francisco

Auyón (1968) hervorzuheben, der mit den Mitteln der Malerei überraschende Installationen realisiert. Mit menschlichen Figuren und geschriebenen Texten schafft er erzählerische Sequenzen, in denen er die Entfremdung und die Einsamkeit in einem Klaustrophobie hervorrufenden Raum thematisiert. Das Werk von Alejandra Mastro Sesena (1951) ist in höchstem Maße inquisitiv, manchmal von gegenständlichem, manchmal von abstraktem Charakter, fast monochrom und voller Bilder, die auf die menschliche Natur anspielen. Es handelt sich nicht um Malerei im reinen Sinn, vielmehr arbeitet sie mit Collagen verschiedener Materialien wie Draht, Schnüren, Karton und Metall, um metaphorisch Isolierung und fehlende Kommunikation darzustellen.

Neben dieser Art von Malerei, die mit den Traditionen bricht und sich direkt auf die jüngere Geschichte des Landes bezieht, existiert eine Malerei, die enge Bindungen zum magischen Realismus hat, so zum Beispiel die Werke von Erwin Guillermo (1951) und Arturo Monroy (1959). Mit der überdimensionalen Darstellung von Bananen, Bohnen und Kaffeekörnern schafft Monroy eine symbolische Konfrontation zwischen den Bildern des Alltäglichen und den Ikonen der ökonomischen Macht.

Bei aller Vielfalt von künstlerischen Ausdrucksformen und Tendenzen, haben die Künstler in den letzten beiden Jahrzehnten doch im Allgemeinen die traditionellen Räume verlassen und sind auf Straßen und Plätze gegangen – insbesondere mit dem Festival “Octubreazul 2000”. Mit dieser Art von partizipativer Kunst ist es ihnen gelungen, Diskussionsforen zu schaffen und die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden.

2. El Salvador

El Salvador ist das kleinste, am dichtesten besiedelte und einzige Land Zentralamerikas, das nicht an das Karibische Meer grenzt. Die ständigen Migrationsbewegungen sowohl aufgrund der räumlichen Enge als auch wegen der politischen Instabilität und die wiederholten Naturkatastrophen haben dazu geführt, dass El Salvador zur Zeit einen Prozess der ideologischen wie auch künstlerischen und kulturellen Neuorientierung erlebt. Seit der Unterzeichnung der Friedensverträge hat in der Kunst eine Periode der umfassenden Erneuerung begonnen, in Abgrenzung von der konservativen Malerei, die bis 1960 in der salvadorianischen Kunstszene vorherrschte. Mit der Eröffnung der “Galería Forma” im Jahr 1958 auf Initiative der renommierten Künstlerin Julia Díaz wurde den modernen Tendenzen der Weg bereitet; sie bestimmten die künstlerische Produktion der folgenden Jahrzehnte. Als Ergeb-

nis dieser individuellen Bemühungen wurde 1983 ohne jegliche staatliche Unterstützung die "Fundación Julia Díaz" gegründet, und im selben Jahr wurde der "Museo Forma" eröffnet, der erste Ort, der für die zeitgenössische salvadorianische Kunst geschaffen wurde. Die aktuelle Situation ist durch eine Reihe pluralistischer Vorschläge und Positionen charakterisiert, die von jungen, in der Mehrheit in den sechziger und siebziger Jahren geborenen Künstlern ausgehen.

Ausnahmslos arbeiten diese Künstler sowohl mit Installationen und einer höchst innovativen Malerei als auch auf dem Gebiet der Fotografie und der Bildhauerei. Künstler wie Ronald Morán (1972) und Mayra Barraza (1966) realisieren bedeutende Installationen, in denen sie Elemente der Malerei, dreidimensionaler Werke und der Fotografie verwenden. Damit stellen sie Bezüge zur salvadorianischen Realität, zum Friedensprozess und zur Überbevölkerung her. Beide arbeiten mit der Technik der Objektkunst; Morán greift auf urchristliche Symbole wie den Fisch zurück, um zur Versöhnung aufzurufen. Marta Eugenia Valle (1962) verwendet sehr unterschiedliche Materialien und nutzt in ihren Installationen religiöse Motive und Volksikonen, um die Situation der Frau zu thematisieren. Die aus Ton geformten Skulpturen von Verónica Vides (1970) zeigen leidende Wesen und zeichnen sich durch einen sehr eigenen Expressionismus aus. Auch Guillermo Perdomo (1970) und Tití Escalante (1966) arbeiten mit dieser Technik. Auf dem Gebiet der Fotografie zeichnet sich in besonderer Weise das Werk von Luis Paredes (1966) aus, der als Kriegsberichterstatter mit Dokumentar- und Pressefotografie begann. Zur Zeit widmet er sich bearbeiteten und abstrakteren Fotografien in schwarz und weiß, auf denen er leere und öde Orte darstellt, die Assoziationen an den Krieg hervorrufen. Muriel Hasbún (1961) stellt mit Fotografien Familiengeschichten dar; dank dieser Technik realisiert sie überraschende Installationen, die die Rolle der Frau in der Geschichte und in ihrem soziokulturellen Kontext thematisieren und die Herrschaftsstrukturen von verschiedenen Blickwinkeln aus in Frage stellen.

Einer der facettenreichsten Künstler ist Walterio Iraheta (1968). Zu seinen Werken gehören Zeichnungen, Gemälde, Appropriationen und *assemblages*. Seine Collagen aus anatomischen Zeichnungen, alten Fotografien und Buchseiten, die auf die Leinwand genäht oder aufgeklebt sind, thematisieren das Verdrängen und das Vergessen und konfrontieren den Betrachter mit einer fragmentierten und enthumanisierten Welt. Einfarbiger Hintergrund, sepiafarbene Flecken, Risse und Nähte verstärken den mit den Traditionen brechenden Charakter seines Werks. José Alfredo Rodríguez (1971)

schaft durchlöcherter und verunstalteter Bilder, in denen er unter Verwendung von Rohmaterialien die verwundbare und gemarterte salvadorianische Gesellschaft darstellt. Auch Orlando Cuadra (1954) verweist in seinen traditionellen Formen sprengenden Arbeiten auf vergessene Piktographien und thematisiert die Landflucht und das Problem der in den militärischen Auseinandersetzungen Verschwundenen. Rodolfo Molina (1959) und Juan Carlos Rivas (1964) arbeiten ebenfalls mit Mitteln des Informalismus und stark texturierten Oberflächen; in ihren Werken stellen sie die beunruhigende Nachkriegsatmosphäre dar. Im Allgemeinen üben alle diese Künstler mit den Mitteln der Objektmalerei scharfe Kritik an der Gewalt und am Militarismus.

Nach den Verheerungen von zwölf Jahren Krieg können die neunziger Jahre als eine Dekade der Neuorientierung betrachtet werden. Im Unterschied zu den anderen Ländern auf dem Isthmus haben sich die Künstler in El Salvador nicht in Gruppen zusammengeschlossen, sondern manifestieren sich individuell. Dennoch sind bedeutende Beiträge entstanden, die mit dem Überkommenen brechen.

3. Honduras

Die Präsenz von Honduras als wichtiges kulturelles Zentrum in der Region ist sehr jung. Obwohl die Bewegungen der künstlerischen Moderne erst 1940 aufkamen, war bereits mit der Gründung der *Escuela Nacional de Bellas Artes* im Jahr 1920 und der Rückkehr vieler Künstler, die in Europa studiert hatten, eine "nationale" Kunst entstanden. Die internationale Bekanntheit, die dann die naive Malerei von José Antonio Velázquez (1906-1983) erlangte, ließ zumindest einen partiellen Blick auf die honduranische Kunst zu. Während sich in den achtziger Jahren der magische Realismus als Erneuerungstendenz manifestiert, steht die Dekade der Neunziger im Zeichen einer höchst pluralen und innovativen Kunst, wozu in hohem Maße der demokratische Prozess beiträgt, der mit dem Ende der bewaffneten Konflikte beginnt.

Die Künstler, die seit 1990 herausragen, sind äußerst vielseitig und verwenden unterschiedliche Ausdrucksformen: Installationen, Malerei, Skulpturen, Fotografien und *performances*. Das trifft auf Xenia Mejía (1958) zu, die ausgehend von ihren fotografischen Arbeiten überraschende Installationen realisiert, in die sie dokumentarische Tonbandaufnahmen montiert, um die häusliche Gewalt zu denunzieren. In anderen Arbeiten stellt sie eine anthropologische Beziehung zwischen Kunst, Technologie und prähispanischen Kulturen her, um deren Inbesitznahme durch die herrschenden Gruppen zu zeigen. Regina Aguilar (1954), eine der honduranischen Künstlerinnen mit

der größten internationalen Ausstrahlung, arbeitet sowohl mit Skulpturen und hier vor allem mit Installationen als auch mit *assemblages*, um die von der Technologie hervorgerufene Vermassung wie zum Beispiel das Klonen zu thematisieren. Mit einer ausgeklügelten Inszenierung, bei der sie Puppenköpfe verwendet, spielt sie auf die Veränderung der Rolle der Frau, auf das Trauma der Auflösung traditioneller Rollen und den Verlust der Identität an. Auch Víctor López (1946) behandelt in seinen bearbeiteten Röntgenaufnahmen das Thema der Andersartigkeit und setzt sich in wirkungsvollen Installationen mit der Gewalt auseinander. Santos Arzú-Quioto (1963) bedient sich der abstrakten Malerei, der Collage und der Installationen, um ein multikulturelles und entkolonialisiertes ästhetisches Projekt jenseits des traditionellen Diskurses zu formulieren. In diesem Panorama der aktuellen honduranischen Kunst ragt in besonderer Weise MUA (*Mujeres en las Artes*) hervor, eine 1995 gegründete Stiftung, deren Ziel es ist, alternative Ausdrucksmöglichkeiten für Künstlerinnen zu suchen und einen kulturellen Raum zu schaffen, in dem deren Werke gebührende Wertschätzung finden.

Eines der innovativsten Projekte in der gegenwärtigen Phase ist ohne Zweifel der "Proyecto Artería, Espacios Emergentes para el Arte Contemporáneo", der 1999 mit dem Ziel gegründet wurde, den künstlerischen Austausch, Produktion und Promotion zu verbinden. Die Gruppe von Künstlern, die sich in diesem Projekt zusammengefunden hat, ist mit dem CAV (Centro de Artes Visuales Contemporáneo) und MUA verbunden. In diesem Fall kann wirklich von junger Kunst gesprochen werden: Es sind ausnahmslos Künstler, die jünger als dreißig Jahre sind und die in höchstem Maße mit den Traditionen brechen. Dazu gehören: Johanna Montero (1980), Alejandro Durón (1978), Fernando Cortés (1978), Adán Vallecillo (1977), Ernesto Rodezno (1980), Byron Mejía (1978) und Leonardo González (1981). Eines ihrer Hauptziele ist, den neu entstehenden Generationen von Künstlern eine theoretische und technische Basis zu bieten, damit sie ihre schöpferischen Fähigkeiten entwickeln können, wobei sie den genannten integralen Ansatz verfolgen. Installationen, *object art*, malerische Mischtechniken, Fotografien und *performances* bestimmen den persönlichen Stil eines jeden von ihnen. Sie alle präsentieren innovative Vorschläge, mit denen sie eine Verbindung von Kunst und Leben im Stile von Marcel Duchamp und Joseph Beuys herzustellen versuchen. Sie treten in direkten Dialog mit dem Publikum und stellen die Gesetze des Marktes in Frage.

Neben diesen vielfältigen künstlerischen Ausdrucksformen existieren auch noch andere Neuerungstendenzen in der Bildhauerei, der Malerei und

der Fotografie. Bemerkenswert sind die neoexpressionistischen Bronzestatuen von Jesús Zelaya (1954) und die Skulpturen von Mario Cueva (1965), Produkte eines multikulturellen, globalisierten und vielfältigen Kontextes. Unter den mit der Staffelei arbeitenden Malern ragen Armando Lara (1959) und Guillermo Mahchi (1953) heraus. Lara bewegt sich auf den Spuren des Appropriationismus, resemantisiert den klassischen Akt und verbindet die akademische Tradition mit dem Postmodernen. Mahchi verwandelt die Bildoberfläche in eine neue räumliche Kartographie, indem er das Abstrakte mit dem Gegenständlichen und die Linienzeichnung mit der Farbe verbindet. Die Fotografie widmet sich unterschiedlichen Thematiken, die von der ländlichen und städtischen Vorstellungswelt bis zur häuslichen Gewalt, Genderproblematik und Themen des Alltags reichen. Sowohl Elman Padilla (1958) als auch Max Hernández (1958) benutzen die Fotografie als konzeptuellen Raum, um die Realität in Frage zu stellen und Bedeutungszusammenhänge zu dekonstruieren. Dagegen verfolgt Patricia Cervantes (1953) ein Konzept der direkten Fotografie; mit ihren Porträts von Frauen auf dem Land dokumentiert sie einen soziokulturellen Raum, der im Allgemeinen ignoriert wird.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die honduranische Kunst die traditionelle historische Erzählweise hinter sich gelassen und sich einen eigenen Raum geschaffen hat. Ohne Furcht wurden neue Ideen verwirklicht, und die jungen Künstlergruppen "Artería, Espacios Emergentes para el Arte Contemporáneo" und "Mujeres en las Artes" haben dazu beigetragen, ein günstiges Klima für multidisziplinäre und universelle künstlerische Experimente zu schaffen.

4. Belize

Belize, bis in unsere Tage die große Unbekannte und aus dem kulturellen Kontext des zentralamerikanischen Isthmus ausgeschlossen, verfügt über eine sehr junge künstlerische Produktion. Unter dem Namen Britisch-Honduras gehörte es seit 1862 als Kolonie zum Vereinigten Königreich und erlangte erst 1981 seine Unabhängigkeit. Mit dem Rest der Region teilt es das Erbe der Maya und mit der Karibik den multiethnischen, multikulturellen und mehrsprachigen Charakter. Im Unterschied zum Rest der Länder des Isthmus ist seine Geschichte frei von Gewalt und Diktaturen. Obwohl der kulturelle Einfluss der Briten der dominierende war und ist, existieren unterschiedliche Kulturen, Religionen, Sprachen und Ethnien nebeneinander.

In seinen künstlerischen Manifestationen, die so jung sind wie seine Unabhängigkeit, gibt es vor allem drei bedeutende Einflüsse: die Inseln der Karibik, Zentralamerika und die Vereinigten Staaten. In den neunziger Jahren ragen verschiedene Gruppen von jungen Künstlern heraus. 1995 wird "The Image Factory" gegründet, eine gemeinnützige Institution, die sich der Förderung der belizischen Kultur und der zeitgenössischen Kunst widmet. Sie organisiert Ausstellungen in den Bereichen Kunst, Sozialgeschichte, Archäologie und Anthropologie. Außerdem gibt sie die regelmäßige Kulturbeilage *INTRANSIT* heraus und begleitet jede Ausstellung mit einem Katalog zu Künstler(n) und Werk(en). Die Ausdrucksformen der ausstellenden Künstler haben vielfältigen und pluralen Charakter; sie vereinen Malerei, Bildhauerei, Installationen und *performances*, gegenständliche und abstrakte Kunst in ihren Werken. Die Mehrheit von ihnen hat in den Vereinigten Staaten studiert und ist mit der künstlerischen Sprache des *main stream* vertraut.

Santiago Cal (1973) arbeitet mit Skulpturen, in denen er das Konzeptuelle mit dem Realistischen verbindet. Für seine Installationen benutzt er verschiedene Materialien, wie Holz und Gipsformen; mittels Köpfen, auf denen große Wolken lasten, stellt er die Kraft der Gedanken und die Stärke von Ideen dar. Damián Perdomo (1976) ist Bildhauer und Objektkünstler, der aus Abfall und Fundstücken Skulpturen und Zauberkästen herstellt. Damit gelangen ihm schöne Kunstwerke ausgehend von wenig konventionellen Materialien. Die Installationen von Gilvano Swasey (1975) zeichnen sich durch eine Präsenz der Technologie aus. Mit digitalen Bildern und Metallkästen spielt er ironisch auf die Wegwerf- und Konsumkultur an. Er verwendet auch zusammengefügte Objekte, um Kritik an den sozialen Zuständen zu üben, und als Maler ist er ein beachtenswerter Realist. Auf dem Gebiet der *land art* sind insbesondere die Arbeiten von Luis Ruíz (1967) in Benque Viejo del Carmen zu nennen. Der vielseitigste dieser Generation von jungen Künstlern ist allerdings Yasser Musa (1970), Dichter, Maler, Bildhauer, Kunsthistoriker, Fotograf und Direktor der "Image Factory". Seine Kunst entwickelt sich aus dem Zusammenspiel der unterschiedlichsten Tendenzen: Realismus, abstrakter Expressionismus und Informalismus sowie – immer auf der Suche nach neuen Darstellungsformen – der *land art*. Seine Konzeptarbeiten sind höchst bemerkenswert. In ihnen arbeitet er mit der globalisierten Ikone CNN und digitalen Bildern vom "Banana Boy", einer kunsthandwerklichen Puppe, die er in verschiedenen Installationen und in den unterschiedlichsten Umgebungen fotografiert: in einer Weihnachtskrippe, zwischen Fossilien und

Außerirdischen, im Garten der Vereinten Nationen und im “Heian Shrine” von Kyoto.

In diesem multikulturellen Panorama sind auch die folgenden Künstler anzusiedeln: Michael Gordon (1963) mit seinen neoexpressionistischen Gemälden, in denen er die Physiognomie des menschlichen Gesichts chiffriert, Sergio Hoare (1975) mit seinen neorealistischen Werken und Sandra March (1952) mit ihrem revolutionären naiven Stil, der mit den etablierten Mustern der kolonialen Elite bricht. Der Bildhauer Alfonso Gálvez (1969) arbeitet hauptsächlich mit Holz. Aber obwohl er ein so traditionelles Medium verwendet, ist sein Stil nicht konventionell, sondern Träger neuer Formen und Bedeutungen. George Gabb (1935), Pionier und Erneuerer, verwendet für seine Skulpturen und Konstruktionen ebenfalls Holz. Auf dem Gebiet der Fotografie ist Jeannie Shaw (1976) zu nennen, deren Arbeiten sich durch eine subtile Manipulation der Bilder auszeichnen. Sie arbeitet mit übereinander fotografierten Diapositiven, in denen sie archäologische Motive aus der Tradition der Maya-Kultur mit Selbstporträts mischt.

Dieses künstlerische und kulturelle Panorama bliebe unvollständig, wenn der entscheidende Einfluss des katalanischen Künstlers Joan Durán (1947) nicht erwähnt würde. Er lebt seit 1972 in Belize und ist als Initiator der “Image Factory” und Kurator der Ausstellung “Zero”, mit der die erste Exposition belizischer Kunst in der karibischen Inselwelt realisiert wurde, unbestritten eine führende Figur in der Kunstszene. Er ist als Informeller und als Objektmaler sowie mit seinen Installationen, Videos und Fotomontagen ein international anerkannter Künstler. In seinen Werken ist er auf der Suche nach einem ganzheitlichen Humanismus. Seine Kunst reklamiert den künstlerischen Wert jedweden Mediums und lehnt sich gegen konventionelle Bilder auf.

Die Existenz einer so innovativen Kunstszene ist überraschend, vor allem wenn man bedenkt, dass noch 1960 – als in ganz Zentralamerika die künstlerische Avantgarde auf ihrem Höhepunkt war – die Kolonialhierarchie Belize die europäischen Modelle aufzwang und die Künstler gering schätzte, die aus den konventionellen Mustern ausbrachen. Obwohl Belize immer für “a nation in the making” gehalten wird, ist seine kulturelle Entwicklung in keiner Weise weniger bedeutend als die der Nachbarländer.

5. Nicaragua

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist Nicaragua trotz des bis vor kurzem hartnäckig weiterbestehenden Mythos von dem Land als einer Republik der

Dichter in der Kunstszene auf dem Kontinent präsent. Die Kunst der letzten beiden Jahrzehnte ist nicht nur im postmodernen Kontext anzusiedeln, sondern auch als Reaktion auf die historischen Krisen des Landes. Die achtziger Jahre wurden von der sandinistischen Revolution bestimmt, die im Juli 1979 siegte. Im August desselben Jahres wurde das Kulturministerium gegründet und mit einem Programm der Bewahrung und Verbreitung des kulturellen Erbes begonnen. Trotz der konfliktgeladenen politischen Situation und der asymmetrischen Konfrontation mit den USA sowie einer durch die bewaffneten Konflikte geschwächten Ökonomie gedieh eine multikulturelle und pluralistische künstlerische Entwicklung, aus der die jungen Generationen der Gegenwart hervorgingen. In dieser Periode erlangen die Frauen eine besondere Bedeutung; in einer vom patriarchalen System beherrschten Gesellschaft verschaffen sie sich ihren Platz in der künstlerischen Szene.

Im Rahmen dieser pluralistischen Entwicklung entstehen in den achtziger Jahren die ersten Installationen, Konstruktionen aus Fundstücken und Alltagsgegenständen und Skulpturen aus ungewöhnlichen Materialien. Unter den nichtgegenständlichen Künstlern ragt das Werk von Denis Nuñez (1954) heraus, der sich anfangs dem Informalismus bzw. der Objektkunst und dann einer Aktionsmalerei verschreibt, die voller spielerischer und fantastischer Elemente ist. Ernesto Cuadra (1951) ist Gestalt-Maler, arbeitet mit Installationen und *performances*, in denen er einen Dialog zwischen der Sprache der Körperbewegungen, der malerischen Aktion und dem Körper als Skulptur realisiert. David Ocón (1949) beginnt zwar als metaphysischer Maler, wendet sich dann jedoch dem Appropriationismus zu und benutzt Ikonografien aus der Geschichte und der Volkskultur, um mit einer Sprache des Neopop eine von der Elite gering geschätzte Kunst zu schaffen. Er stellt auch konstruktivistische Skulpturen aus nichttraditionellen Materialien her, um neue Kommunikationsstrategien zu entwickeln. Luis Morales (1960) hat sich ebenfalls von konventionellen Techniken losgesagt und verwendet Metallplatten, aus denen er Skulpturen und zweidimensionale Werke herstellt. Er benutzt eine Zeichensprache aus präkolumbischen Elementen. In seinen Installationen kombiniert er Skulpturen, Zeichnungen, Gemälde und Fotos, um unterschiedliche historische und kulturelle Kontexte darzustellen.

Die Produktion dieser Künstler schließt einen fließenden Zeitbegriff ein, bei der es schwierig ist, zwischen dem Früher und dem Jetzt zu unterscheiden; außerdem verschreiben sie sich keinem definitiven Stil, vielmehr reichen ihre künstlerischen Praktiken von traditionellen bis zu den heterogensten Elementen. Neben diesen individuellen innovativen Beiträgen gibt es

auch kollektive Ansätze wie die Gruppe "Artefacto", die 1992 gegründet wurde. Sie verfügt zwar nicht über ein ideologisches Manifest, plädiert aber für eine experimentelle Kunst, widersetzt sich der Förderung einer gefälligen Kunst und ist Fürsprecher einer künstlerischen Produktion außerhalb der Galerien. Diesem Kollektiv und der gleichnamigen Zeitschrift gehören David Ocón, Denis Nuñez, Raúl Quintanilla, Aparicio Arthola, Patricia Belli und Teresa Codina an. Aparicio Arthola (1951) ist ein neoexpressionistischer Maler und Bildhauer; sein Werk ist von Dramatik und einer nichtkonventionellen Ästhetik gekennzeichnet. Die vielseitigste Künstlerin dieser Gruppe ist Patricia Belli (1964): Sie ist Malerin und Bildhauerin, realisiert *assemblages* und Installationen und stützt sich auf konzeptuelles Experimentieren und die Verwendung von Textilien als Bildhauermaterial. Mit ihren Mischtechniken und Installationen schafft sie einen neuen plastischen Diskurs, wobei sie auf nichttraditionelle Materialien wie genähte Stoffe, Dornen und Kleidungsstücke zurückgreift. Ihre Installationen bestehen aus Stoffpuppen, Schnüren und Riemen und stellen eine ironische Kritik am Machtmissbrauch und der Instrumentalisierung des Menschen dar.

Im Kontext der Neoavantgarde ist die Präsenz der Frauen weiterhin von großer Bedeutung. Patricia Villalobos (1965) behandelt in ihrem Werk das Thema der Transkulturation, wobei sie auf ihre eigene Situation als in den Vereinigten Staaten Wohnende und in zwei Sprachen Lebende anspielt. In ihren Grafiken, Gemälden, Fotos und Videoinstallationen dient ihr der eigene fragmentierte und in Einzelteile zerlegte Körper als Epizentrum der Suche nach Identität. Cristina Cuadra (1966) vereint in ihren Metallskulpturen, Objekten und *performances* unter freiem Himmel ebenfalls verschiedene Stile; sie realisiert eine Art von kollektiver sozialer Skulptur, indem sie die Betrachter mit einbezieht. In María Gallos (1954) Gemälden dominiert das Frauenthema, und in ihren Holzstichen, die sie mit Collagen aus Zellophanpapier mischt, verwendet sie einfache und nichttraditionelle Materialien. Sie realisiert auch Installationen, in denen sie das Thema der Gewalt in der Gesellschaft behandelt. Zu den jüngsten Künstlern gehören Bayardo Blandino (1969), nicaraguanischer Maler und Installationskünstler, der in Honduras wohnt, und auf die prähispanische Vergangenheit, das reiche Erbe der Maya und die Vermischung der Kulturen Bezug nimmt. Seine fragmentierten Räume spielen auf die Spaltung der Gesellschaft und Prozesse der Transterritorialisierung an. Auch das Werk des Neoinformalisten Rodrigo González (1965) ist hervorzuheben, der mit seiner Objektmalerei innovatorische Werke schafft. Dagegen verwendet Javier Valle (1973) traditionellere Aus-

drucksformen, die eine gewisse Nähe zum Expressionismus haben. Alicia Zamora (1978) arbeitet mit Grafik; insbesondere ihre Holzstiche haben einen stark neoexpressionistischen Einschlag.

Die Fotografie erfährt ihre bedeutendste Entwicklung in den achtziger Jahren im Rahmen des revolutionären Projekts, das sich der kommunikativen Wirkung von Fotos sehr bewusst war. Dokumentar- und Pressefotografie erleben einen ungeheuren Aufschwung. Es sind mehrheitlich Frauen, die sich auf diesem Gebiet einen Namen machen. Zu ihnen gehören Margarita Montealegre (1956), deren Werk starke Verbindungen zur Pressefotografie aufweist, und Celeste González (1954), die mit experimenteller Fotografie arbeitet. In besonderer Weise heben sich María José Álvarez (1955) und Claudia Gordillo (1954) hervor, die in ihren Fotografien ein wahres Werk der anthropologischen, künstlerischen und kulturellen Bewahrung der nicaraguanischen Karibikküste verwirklichen. Die verschiedenen Ethnien – Miskitos, Mayanganas, Ramas, Garifunas, *creoles* und Mestizen – sind als Teil der nicaraguanischen Identität präsent und damit die subalternen Gruppen, die vom kolonialen Diskurs traditionell ignoriert und an den Rand gedrängt wurden.

Wenn im Unterschied zu Honduras und Belize die Vertreter einer experimentellen Kunst in Nicaragua zwischen dreißig und vierzig Jahren alt sind, so kann, was ihre Werke angeht, doch von einer „jungen alternativen Kunst“ gesprochen werden. Diese Künstler verwenden zwar auch konventionelle Medien oder dokumentieren die Realität, aber gleichzeitig bearbeiten und verändern sie Objekte, realisieren Installationen und *performances*, welche die kulturelle Diversität zum Ausdruck bringen; damit konstruieren und dekonstruieren sie Identitäten.

6. Costa Rica

Costa Rica verfügt mit der 1897 gegründeten Schule der Schönen Künste über eine der ältesten *Escuelas de Bellas Artes*. Dies mag der Grund dafür sein, dass bis 1958, als zum ersten Mal Ausstellungen abstrakter Kunst organisiert wurden, die akademische Malerei dominierte. Im Jahr 1961 wurden zeitgenössische künstlerische Ausdrucksformen im Land bekannt, woran der „Grupo Ocho“ entscheidenden Anteil hatte. In den siebziger Jahren kam es auf dem Höhepunkt der Entwicklung des *Mercado Común Centroamericano* (Gemeinsame Zentralamerikanischer Markt) allerdings zu bedeutenden Veränderungen. Das Ministerium für Kultur, Jugend und Sport wurde geschaffen und 1978 schließlich das *Museo de Arte Costarricense* gegründet.

In den achtziger Jahren macht die costa-ricanische Kunst mit der Einweihung der “Galería Nacional de Arte Contemporáneo” und der Bildung des “Grupo Bocaracá” einen großen Sprung nach vorne; es etabliert sich ein neues ästhetisches Denken.

Ursprünglich ging es der Gruppe darum, gemeinsam auszustellen. Dabei behielt jeder Künstler seine Individualität, ohne dass sich die Gruppe auflöste. Der Gruppe schlossen sich folgende Künstlerinnen und Künstler an: Ana Isabel Martén (1961), Roberto Lizano (1951), Fabio Herrera (1954), Luis Chacón (1953), Pedro Arrieta (1954), José Miguel Rojas (1959), Florencia Urbina (1964), Rafael Ottón Solís (1946), Mario Maffioli (1960) und Leonel González (1962). Ihre gemeinsame Charakteristik sind die intensive Farbgebung und ein innovativer Anspruch. Einige tendieren mehr zur Abstraktion und zum Neoexpressionismus – wie Rojas, Martén, Herrera, Maffioli und Chacón –, andere zum Neopop – wie Urbina und González –, Neuinterpretationen der *Arte Povera*, wobei sie Schuhkartons verwenden – wie Lizano –, und Installationen mit sozialer bzw. religiöser Tendenz – wie Ottón Solís. Parallel zu dieser Gruppe entwickelten sich die Arbeiten anderer Künstler wie Otto Apuy (1949), der Installationen, Gemälde und Zeichnungen schafft, Gioconda Rojas (1967), die mit inneren Räumen arbeitet und grafisches Design mit der Malerei verbindet, und das außergewöhnliche Werk von Marisel Jiménez (1947), die Installationen realisiert, für die sie verschiedene Arten von Materialien jenseits traditioneller Muster verwendet und in denen sie die Gewalt und den Machtmissbrauch in Frage stellt.

Die neunziger Jahre sind durch das Bemühen um Erneuerung und die Ausstrahlung der costa-ricanischen Kunst auf regionaler wie internationaler Ebene gekennzeichnet. Ein für diese internationale Wahrnehmung entscheidender Faktor war die Schaffung des *Museo de Arte y Diseño Contemporáneo* im Jahr 1994. Seine Ausstellungen präsentieren nicht nur costa-ricanische Kunst, sondern schließen die verschiedenen Länder des Isthmus und der Karibik ein. Eine besonders große Bedeutung kam der von Virginia Pérez-Rattón organisierten Ausstellung “Mesótica II, Centroamérica: regeneración” (Kurator: Rolando Castellón) im Jahre 1996 zu, die auch in verschiedenen Städten Europas gezeigt wurde. Sie umfasste Gemälde, Skulpturen, Fotografien, Installationen und Videos, die vielfältige Tendenzen repräsentierten. Der veränderte künstlerische Diskurs brachte eine neue ästhetische Haltung mit sich, die in der Kunst des letzten Jahrzehnts entscheidend wird; die Künstler vertreten eine Kunst, die sich einmischt. Künstlerinnen eröffnen sich neue Räume. Hervorzuheben ist das Werk von Sila

Chanto (1969), die Grafik mit Fotos mischt und monumentale, von anonymen Massen bevölkerte Installationen schafft, um die gesellschaftlichen Konventionen zu entmythologisieren und die Doppelmoral sowie die herabsetzende Behandlung der Frau zu denunzieren. Auch Cecilia Paredes (1950) arbeitet mit Installationen, in denen sie gefundene Objekte bearbeitet, um einen neuen ästhetischen Diskurs zu schaffen. Nadia Mendoza (1978) kritisiert in ihren auf Appropriation basierenden Arbeiten mit subtiler Ironie die Rituale der Macht. Das Werk von Emilia Villegas (1967) zeichnet sich durch eine expressionistische Sprache aus; mit ihren Darstellungen des entstellten und in Einzelteile zerlegten menschlichen Körpers beansprucht sie einen eigenen Raum und behandelt das Thema der Marginalisierung und der Subalternität.

Andrés Carranza (1975) setzt sich in seinem Werk mit den Problemen der postmodernen Welt – den Folgen der Globalisierung, der sozialen Spaltung und den Epidemien – auseinander, wie zum Beispiel in seinen Gemälden in Acryltechnik zum Thema HIV, in denen er mit überdimensionalen Kopien des Virus arbeitet. Was auf den ersten Blick wie eine simple Strichzeichnung aussieht, birgt die Darstellung einer schrecklichen Krankheit. Jorge Albán (1967), Jaime Tischler (1960), Lucía Madriz (1973) und Karla Solano (1971) bewegen sich mit großer Kunstfertigkeit auf dem Gebiet der Fotografie. Insbesondere arbeiten sie mit künstlerisch bearbeiteten Fotos, in denen sie zum Beispiel die Umweltzerstörung, das Chaos der großen Städte, die *Gender*-Problematik und die kulturelle Vermischung, die Migrationsbewegungen und die Konstruktionen neuer Identitäten thematisieren. Andere Künstler, wie Manuel Zumbado (1964), arbeiten mit Video-Installationen als wirksamer Form der Kommunikation und stellen so eine Verbindung zwischen der Kunst und der Hochtechnologie her.

In der Bildhauerei verfügt Costa Rica über eine reiche Tradition. Seit 1993 fanden vier Biennalen statt. Zu den wichtigsten Künstlern gehören Donald Jiménez Mora (1961) und Patricia Sánchez (1966), die Installationen realisieren und für ihre Skulpturen verschiedene Materialien verwenden. Zu den innovativsten Künstlern gehören Leda Astorga (1954), die mit ihren monumentalen, überdimensionalen Figuren aus dem traditionellen Kanon ausbricht, bestehende Mythen und Tabus in Frage stellt und falsche Werte entlarvt. Federico Herrero (1978) kombiniert Installationen mit Malerei, Bildhauerei und Objektkunst zur Präsentation seines neuen ästhetischen Diskurses, wobei er auf jegliches Anknüpfen an Traditionen verzichtet. Schließlich muss das Werk von Priscilla Monge (1968) hervorgehoben werden, die

über hohe internationale Anerkennung verfügt. Diese sehr facettenreiche Künstlerin begann als Malerin und wandte sich dann der Fotografie, den Videos, den *assemblages*, den Installationen und *performances* zu. Zu ihren Themen gehören die Anklage der häuslichen Gewalt, der Herrschaft des Mannes und der jahrhundertlangen Benachteiligung der Frau. Mit Humor und Ironie entheilt sie alte Tabus und überschreitet die Grenzen der traditionellen Darstellungsformen.

Costa Rica verfügt heute über verschiedene Museen, die bedeutende Werkschauen der zeitgenössischen Kunst fördern und präsentieren. Die Tatsache, dass es in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht das stabilste Land der Region ist, stellt einen großen Vorteil für die Entfaltung eines künstlerischen Entwicklungsprozesses dar, der die nationalen Grenzen längst hinter sich gelassen hat.

7. Panama

Panama galt aufgrund seiner geografischen Position immer als Transitzone und wurde wegen seiner politischen und wirtschaftlichen Schwankungen und der vielen Migrationsbewegungen als "den Unbilden der Witterung ausgesetzte Nation" (Samos 2001: 21) angesehen. Bis Ende des 20. Jahrhunderts rang das Land um seine kulturelle Unabhängigkeit. Der Kanal ist Ursache seines Aufstiegs wie seiner Tragödie, denn er ist der Grund dafür, dass Panama bis 1999 dem Kolonialismus der Vereinigten Staaten unterworfen war. Ungeachtet der andauernden Präsenz der US-Militärs in der Kanalzone wurden jedoch in den siebziger Jahren die ersten Kunstgalerien eröffnet, die Werke der bedeutendsten Tendenzen wie des Minimalismus, der Pop-Art und der Konzeptkunst versammelten. Auch im folgenden Jahrzehnt ließ diese Aktivität nicht nach, vielmehr entstand trotz des diktatorischen Regimes Noriegas ein beachtenswerter Kunstmarkt, gefördert von Banken und Privatunternehmen (Kupfer 1996: 77).

In den neunziger Jahren bildet sich ein klareres Panorama heraus: es entstehen kühne experimentelle Werke, die die so genannte Staffelei-Malerei herausfordern. Für diesen ästhetischen Wandel war die erste Kunstbiennale im Jahr 1992 entscheidend, die es jungen Künstlern erlaubte, sich zu etablieren. Humberto Vélez (1965), der Installationen mit Konsumartikeln realisiert und auch mit Videoinstallationen arbeitet, stellt die traditionellen Medien in Frage. Als Vertreter des Neokonzeptualismus entzieht sich Vélez aufgrund des vielseitigen Charakters seines Werkes und seiner gewagten Adaptationen der Ikonen panamaischer Volkskunst jeglicher Klassifizierung. Als Folge der

ständigen Migrationsbewegungen haben sich Künstler aus anderen Ländern in Panama niedergelassen. Unter ihnen ragt Fernando Toledo (1962) mit seinen beachtenswerten Installationen heraus, in denen verschiedene Ausdrucksmittel zusammenfließen: von überdimensionalen Zeichnungen bis zu Plastikbeuteln für intravenöse Transfusion, die mit Wasser gefüllt sind. Seine Themen beziehen sich auf die Umweltverschmutzung und die gesellschaftliche Korruption. Leszlie Milson (1958) und Donna Colon (1966) gehören ebenfalls zu der Gruppe in Panama lebender Künstler, deren Werk auf kontinentaler Ebene Anerkennung gefunden hat. Beide bewegen sich zwischen *assemblages*, Installationen und der Bildhauerei, und ihre ästhetischen Konzeptionen schließen die Verwendung neuartiger, nichtherkömmlicher Materialien ein. Auch Emilio Torres (1944) arbeitet mit Installationen. Seine "Inszenierungen" haben Beziehungen zur Konzeptkunst und zur Bühnenmalerei.

Innerhalb dieses facettenreichen Spektrums arbeitet Iraida Icaza (1952) erfolgreich mit Fotografien, *assemblages* und Installationen. Für ihre Kunstfotos von Pflanzen, Insekten, Schnecken und anderen Elementen aus den Tiefen der Meere verwendet sie komplizierte Arrangements: So benutzt sie Spiegel, um Bilder zu multiplizieren, und Glashauben zur Aufbewahrung der Naturelemente. Indem sie so naturwissenschaftliche Verfahren in Kunst verwandelt, schafft sie eine Atmosphäre der Verzauberung. Isabel de Obaldía (1957), die wie Icaza international angesehen ist, schafft Glasskulpturen, mit denen sie die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers, die komplexe weibliche Psychologie und die Zerbrechlichkeit der Dinge erkundet.

Zwar existieren neben der Malerei auch andere Ausdrucksformen. Allerdings ragen die Gemälde von Victoria Suescum (1961) heraus, die eine weibliche Ikonografie präsentieren: Die Frau spielt in ihnen eine Protagonistenrolle, und die Bilder werden von doppeldeutigen Wortspielen begleitet, einer Art von explikativem Prä-Text. Roosevelt Díaz (1963) vertritt ein Konzept von Malerei, das größere Nähe zum abstrakten Expressionismus aufweist, er verwendet *drippings* und grobe Texturen, die Landschaften von tellurischer Kraft darstellen. Braulio Matos (1968) präsentiert in seinen Kompositionen, die zwischen dem Surrealistischen und dem Abstrakten oszillieren und von fantastischen Wesen bevölkert sind, die sich auf leuchtenden Farbfeldern bewegen, eine sehr eigene Vision der Natur. Eric Fajardo (1959) arbeitet mit innovativen Appropriationen und verbindet in ihnen die Sprache mit dem Bild. Virgilio Esquina (1976), einer der jüngsten und viel-

versprechendsten Künstler, rekurriert auf afrikanische und afrokaribische Bilderwelten, aus denen die "cultura conga" hervorgegangen ist, die er in seinen Bildern zu bewahren sucht.

Auf dem Gebiet der Fotografie ist eine Gruppe von Künstlern hervorzuheben, deren Werke sich von denen Irida Icazas unterscheiden und die sich der Suche nach einer neuen künstlerischen Sprache verschrieben haben. Zu dieser Gruppe gehören Anselmo Mantovani (1951), Ramón Zafrani (1973) und José Antonio Arjona (1963). Sie arbeiten mit Konstruktionen von Formen und Figuren, für die sie Lichteffekte, Texturen und historische Bezüge verwenden. Von besonderer Bedeutung ist das Werk von Sandra Eleta (1942), einer Künstlerin, die seit den siebziger Jahren internationalen Ruf genießt. In ihren Fotos nimmt sie sich besonders der Bewohner von Portobelo an der panamaischen Karibikküste an. Sie bildet die Beziehung zwischen den Menschen und der Natur ab und registriert mit unbestechlicher technischer Qualität die Realität. Zusammen mit dem bildenden Künstler Brooke Alfaro (1949) realisiert sie auch fotografische Installationen, die sich auf den antiken Kern von Panama-Stadt konzentrieren und in die sie Texte und Videos montiert. Geprägt von einer postmodernen Ästhetik stellt Gustavo Araujo (1965) die Natur des Realen dar und schafft sich eine eigene Welt mit fotografischen Sequenzen, die enge Bezüge zur Erzähltechnik des Kinos und von Reklametafeln haben.

In der aktuellen Situation ist die panamaische Kunst von verschiedenen Sprachen und Ausdrucksformen geprägt, die Zeugnis von seiner großen ethnischen und kulturellen Vielfalt ablegen. Die Prozesse der Transterritorialisierung haben einen erneuernden Einfluss auf die panamaische Kunst und tragen dazu bei, eine plurale Identität zu konstruieren.

8. Abschließende Bemerkungen

Im Rahmen dieses Essays über die zentralamerikanische Kunst in den letzten beiden Jahrzehnten habe ich versucht, ein breites künstlerisches und kulturelles Panorama darzustellen, wobei ich mich aufgrund des begrenzten Raums auf eine Auswahl von Künstlern beschränken musste. Ich habe vor allem die Künstlerinnen und Künstler präsentiert, die bereits über eine bemerkenswerte künstlerische Laufbahn verfügen. Die Tatsache, dass Zentralamerika traditionell von den internationalen Machtzentren ignoriert wird, hat sowohl zu einer Unkenntnis der zentralamerikanischen Kunst als auch zu ihrer Nichtpräsenz im kontinentalen künstlerischen Spektrum geführt, die bis Mitte der neunziger Jahre anhielten. Darüber hinaus hat das Fehlen einer

wirklich umfassenden Kunstgeschichte die Einbeziehung von Ländern wie Belize erschwert, die erst jetzt wahrgenommen werden.

Im Verlauf seiner Geschichte ist die Region immer wieder von Naturkatastrophen heimgesucht worden. Dies hat dazu beigetragen, die Ungleichheit zu vertiefen und die Armut zu vergrößern. Trotz dieser ungünstigen Umstände und ihres Ausschlusses aus der internationalen Kunstszene haben sich die zentralamerikanischen Künstler nach und nach ihren Platz in der Geschichte erkämpft, insbesondere die Frauen sind aus ihrer Randexistenz ausgebrochen, zu der sie über Jahrhunderte hinweg verdammt waren, und stellen den Mann als ausschließliches Subjekt der Kreativität in Frage.

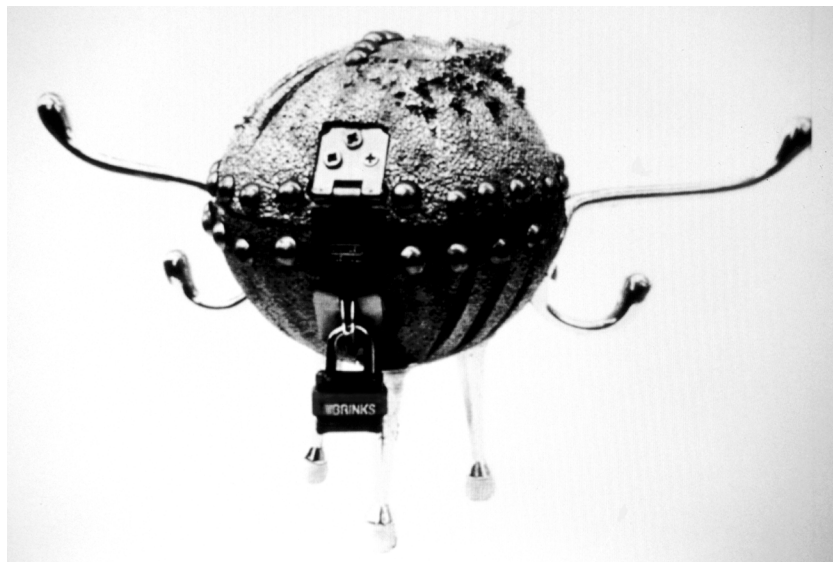
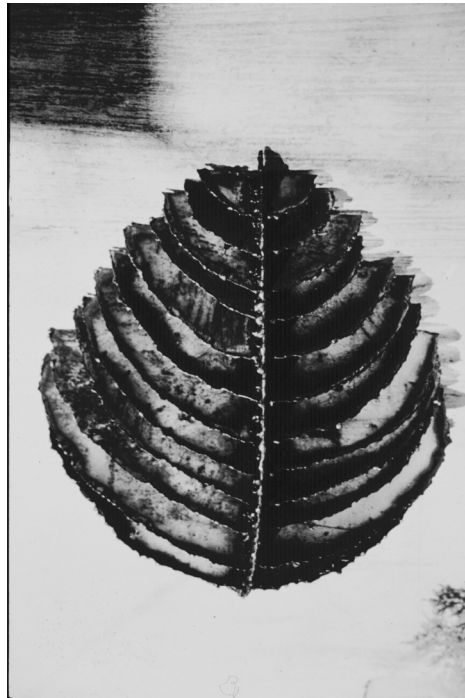
Die Analyse der Kunstszene in den verschiedenen Ländern des Isthmus im Zeitalter der beschleunigten Globalisierung hat versucht, den Beiträgen der einzelnen Künstler zur Konstruktion neuer Identitäten Rechnung zu tragen. Diese Identitäten leiten sich aus der Pluralität und Diversität der zentralamerikanischen Länder ab und stellen den Monodiskurs in Frage, in dem das prähispanische und koloniale Erbe als einzige mögliche Bezugspunkte gesehen wurden. Die künstlerische Dezentrierung begann mit dem modernen Prozess der kulturellen Entkolonialisierung, der sich unabhängig macht von der marginalisierenden traditionellen Geschichtsschreibung und seine eigene Version der verzerrten und entstellten Geschichte schreiben will.

(Übersetzung: Werner Mackenbach)

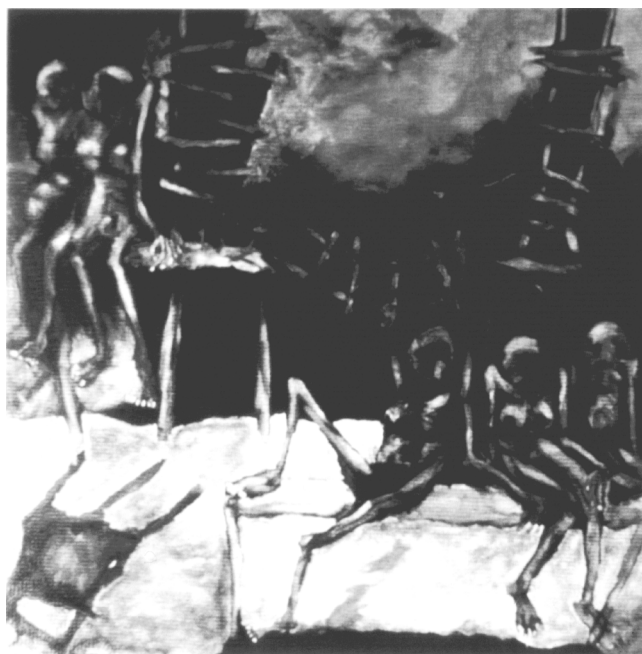
Literaturverzeichnis

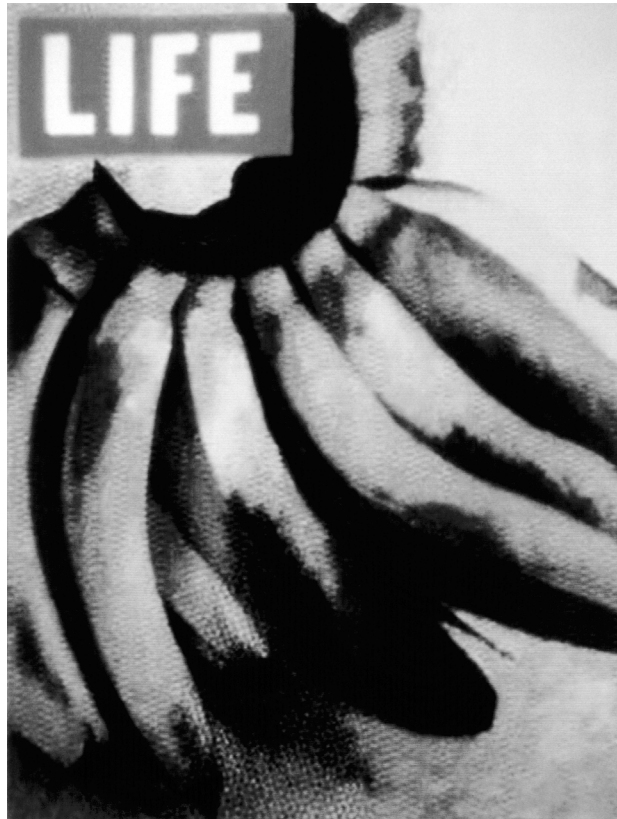
- Cazali, Rosina (2001): "El arte de los noventa en Guatemala". In: *Temas Centrales, I Simposio Centroamericano*. San José, Costa Rica: TEOR/éTica.
- Danto, Arthur C. (2000): *The Madonna of the Future*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Escobar, Ticio (2001): "Acerca de la Modernidad y del Arte". In: *I y II Foros Latinoamericanos*. Badajoz, España: MEIAC.
- Evans, Richard J. (1999): *In Defense of History*. New York: Norton & Company.
- Fusco, Coco (1999): "El performance latino: la reconquista del espacio civil". In: *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Madrid: Tecnos.
- Glusberg, Jorge (1999): "El 'otro mirar' del arte latinoamericano". In: *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Madrid: Tecnos.
- Kupfer, Mónica (1996): *Central America. Latin American Art of the 20th Century*. Herausgegeben von Edward J. Sullivan. London: Phaidon Press.

- Mosquera, Gerardo (2001): "Migración y desplazamiento cultural". In: *I y II Foros Latinoamericanos*. Badajoz, España: MEIAC.
- Pérez, David (1999): "Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras". In: *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Madrid: Tecnos.
- Samos, Adrienne (2001): "Arte panameño de los 90". In: *Temas Centrales, I Simposio Centroamericano*. San José, Costa Rica: TEOR/ética.

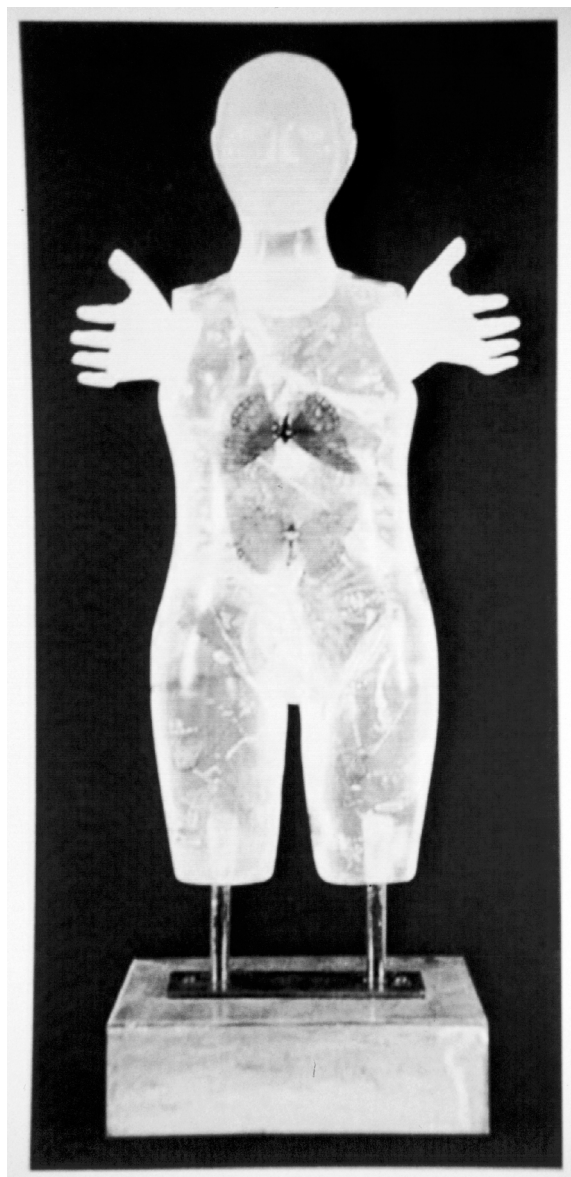














© für alle Fotos: María Dolores G. Torres